

写真における描写性と表現性

—見ることと描写すること—

河 野 邦 彦

写真学科

Describing and Expression in Photography

—Seeing and Describing—

Kunihiko KOHNO

Department of Photography

(Received October 31, 1995; Accepted January 31, 1996)

1. 序

見たままに、見えたままに、写実的にものを描写するというのが表現の器、様式になり得るか、あるいは、ひたすら視覚に訴えたり、眼を喜ばすように描写されていること自体に価値を与えることが出来るのか。絵画においてはこのような写実性は基本的な検討されるべき主題であり、プラトンのイデア論を持ちだすまでもなく、西欧の芸術は模倣・再現という概念が、これを肯定しようが、否定しようが、どの時代にも根底に流れている。写真においてはいうまでもなく写実的¹⁾なことがある意味では当然である一方、リアルな描写は単純な写実性と必ずしも同じではないが、描写性というものがもっぱら技術的、技法的な関心事として捕らえられていて、写真の描写性について表現技術的な議論はされているにせよ、写真の表現性との関わり合いにおける問題としての写真の描写性そのものについては言及されることが少ない。写真は芸術であるか、そうでないのかという問いはまったく現在では時代遅れであるが、写真の提起する本質的な問題、写真はどのような様態の芸術なのか、あるいは描写の直接性(カメラとレンズによって描写される)と写実性が表現とどのようにかかわっているのか、というようなことは未解決である。もちろん、写真は多面的で、芸術性だけでなく、むしろ一般的には記録の手段として考えられているが、芸術性と記録性を完全に分離することは不可能である。写真には対象を指示する機能、あるいは、対象の確認能力がまず基本的に存在することを忘れてはならない。

描写における写実性は西欧絵画の土台であり基本である一方、日本では写実性が根付かなかったのはそれを支える思想的な背景を持たなかったということを考える

と、同様に写真の表現においても、リアルな描写性自体が表現の器になり得るという思想的な背景が日本には明確に存在しなかったわけであるから、描写性ということが、その質は問われるにしても、写真の表現において本質的であるか、主題となり得るかという点について改めて考えることは無駄なことではない。しかし、写真を絵画的な概念で単純に比較し検討することは写真の本質を見失う危険性がある。写真の描写性というものを記号論的、純粋に美学的に分析しようと意図しているのではなく、基本的な写真表現論的にリアルな描写性というものを考えてみたい。

最近、写真が感覚的、感情的な方向に向いている。感覚的、感情的なものを表現しようとしている。感覚的であることを否定しているわけではなく、写真は論理的なものを表現することには向いていないし、ある部分感覚的であるべきだが、感覚的だけであっていいはずがない。実際の写真の撮影はそのある部分は直感的なものである。写真の制作という行為に対して論理的、哲学的な議論を行なうのは制作の後であって、撮影時の直感的な事柄に対して正当化したり、擁護したり、批判したりするわけであるから、撮影時の個々の作者のメンタリティーを詳細に分析することは難しいし、それは個々の作者の写真制作論として述べられるべきものであるかもしれないが、ここではあえて、写真における描写性と表現性の問題をメンタリティーの側面も考慮しながら考えてゆきたい。

描写性といっても、極めて広い内容を含んでいるので、その中で、リアルな描写というものを主に問題とし、リアルな描写の意味するところを考えてみた。まず、写真の描写におけるリアルさ、リアリティーについて簡単に触れ、なぜリアルな描写を目指すのかの精神構造を考え、

次に写実的な絵画の歴史に少し触れてみる。また、写真においては、やはりレンズによる描写性と人間の視覚やものの見方との間の関係を考えてみなければならないだろう。最後に、リアルな描写から生じる非現実性と写真におけるリアルな描写の正統性を考えてみることにする。

2. 描写のリアリティー

写真は現実を写す。このことは誰でも疑わないであろう。しかし、ここでの現実という言葉は曖昧である。ものの外観としての現実という言葉ならば、時として嘘をつくこともあるが、確かに写真は現実を写す。写真の表現におけるリアルさ、リアリティーともなればいくつかの解釈が存在し、決して表面的な外観の忠実な高い描写性だけに関する事柄だけではなく、そこから導き出される表現内容の問題でもあり、リアリティーの議論は、写真は、ものの何を写すのか、真実を写すのか、あるいは現実とは何か、という問題にまで遡る。

では、写真のリアルさ（写実性）のもととなるものは何か。いうまでもなく普通は視覚的なものとして、写真が現実のものの外観と極めて類似している、あるいは、描写の結果視覚的に強調されていることがリアルなことの基本である（このことについてはまた後に言及する）。もちろん単に事物の識別、認識の問題ではなく、ものの質感、光の状態、重量感、フォルム、色、さらに存在感などを現実と同じようにそのまま描写されていることが、一般的なリアルさ（写実性）の意味である。しかし、このそのままということが以外と厄介なのである。実は主観的なものであることが多い。後で述べるように、視覚的な意味でのものの見方、見え方は誰にでも全く同じではなく、異なることの方が普通であり、また、事物、事象の客観的なありのままということともなれば、ある瞬間、ある枠で対象を区切って撮影すること自体、何かを排除し、何かを付け加えていることであり、枠の中に納まっているものはそのままであるかもしれないが、事象全体からすれば、ありのままであるはずがないし、一歩でも事象の解釈の領域に踏み込めば、誰でも一致して認めるありのままなど存在しない。強い客観性などあり得ないし、写真が強い客観性を持っているはずもない。むしろ、われわれは強い客観性など認識出来なく、薄いベールを通して現実を見ているといった方がよいかもしれない。物理学の量子論の世界でさえ現実自体を語ることとは不可能であるとされている。ともかく、リアリティーは、簡単に言ってしまうと、現実、写真（描写されたもの）、イメージ（心の中の現実）の三つの関係の問題なのである。

芸術の世界の表現ともなれば、ありのまま（現実）は極めて個人的で主観的なものとなってしまうし、制作者の個人的な見方が現実であるということにもなり、別の言い方をすれば、心の中に映った光景が現実である。極端な場合、客観的な事実など存在しないという唯表象主義的な見方にまでたどり着く。幸い写真の場合、カメラ、レンズという機械的な媒体を通じて画像が描写され、表現されるので、ここまで極端な唯表象主義的な見方、表現方法は存在し得ないが、実際には少なからず現実に対する見方、見え方と、レンズによって描写された画像との間にずれが生じるが、そのずれを積極的に意識するか、しないかは表現上の写真の描写性についての認識のずれでもある。そもそもずれがあるのは当然であって、写真と視覚がまったく同じであるはずがないし、現実と似ている、似ていないという議論をすること自体が絵画的な概念で写真を考えていることなのである。

写真が生れた当初、写真はいとも簡単に写実的な描写として現実の外観を再現することが出来たわけで、そのことが非常な驚きを持って受け入れられたわけであるから、基本的にはリアリティーを確保するために描写が写実的であることが必要であったし、写実的であることが写真において本質的であった。以来、極めて写実的な描写を追求することはアブオリなテーマとして、カメラやレンズ、フィルム、印画紙は優れた描写性（高画質）の画像を作るためにこれまでずっと改良され作られてきたし、写真の表現史を見ても、高画質であること、写実的、あるいはリアルな描写を積極的に逸脱したものは大きな流れの中で主流となり得なかった。これはレンズのストレートな描写性が写真表現の本質であるということの意味するが、レンズのストレートな描写と描写された画像が高画質であるということは同じではないとしても、双方は表現上では基本的に関連しているであろう。写真のリアルさ、写実性とカメラとレンズによる機械的な描写、さらに断片性、恣意的に枠で切り取ることなどが写真は芸術ではないと批判された理由になったが、心に映った現実を描写しなければならないといった考えとは写真の表現の在り方は根本的に異なっているのである。

写真の写実性、リアルさは当然のことながら、高画質性に支えられた忠実な描写性によるものであるから、もちろん高画質な描写性に技術的関心を持つことは極めて自然である。高画質な写真が、どのような意味や価値を持つのか、長い間写真を撮り続けていればこのようなことを一度や二度、少しは真剣に考えたことがあるものである。もちろん、画像が高画質である方が良いし、リアルな描写が表現としても本質的であると考えられている

一方、そんな表面的な描写性(本当に表面的であろうか)や技術的なことにばかり拘って表現内容のない美しい描写だけの写真は価値がない、という考えもある。どちらもそれぞれに一面では正しい。誰でも意識的な場合を除けば、画質や描写性が悪くても良いなどと思って誰も撮影してはいないし、表現内容のない写真を撮り、制作しようとは思わないだろう。だが、積極的に画質や描写性に拘らなくても、写真という現実の視覚化の過程を肯定し、使うかぎり、写真のリアルな描写性、写実性に強く依存していることは間違いない。対象が何であれ、描写すること、どのように描写されたかに積極的な意味を見るか、見ないかの差異でもある。また、レンズによって描写された写真のリアリティーが現実の視覚化の過程の当然の帰結なのか、写真的に描写されたこと自体が直接何かを意味し、表現するのか、あるいは、肉眼では見ることが出来ないようなシャープさや細部の描写性、白黒に還元されたグラデーションの美しさ、微妙な光や色の再現などの描写から生み出される新しい視覚が表現によって何を意味するのか考えることも必要なことである。

3. リアルな描写性への拘りの精神構造

リアルな描写、写実性は写真において本質的であり、描写性や画質に拘り、限界はあるものの描写性をコントロールしようとすることはほとんどすべての写真制作者の関心事であり、また極めて当然のことであって、エドワード・ウェストンやアンセル・アダムスを代表として数多くの写真家が写真の描写性についてその可能性をそれぞれの方法で追求してきた。アンセル・アダムスは言う。「一枚の写真を作るために、一枚の絵を描く程の時間と労力をつぎ込まなければならない。」と。この言葉は、写真はカメラという機械によって簡単に作られる単なる対象の表層的な再現ではなく、写真に多くの意味を込めることができるし、そのためには一枚の写真を制作するために多くの時間や労力と細心の注意を払わなければならない、ということであるが、最終的なプリント画面を想定し(初めにイメージがあるということである)、対象の状況に対して最適なネガを得るために綿密に検討して露光とその現像条件をコントロールしなければならないし、プリントにおいてもネガの持っている表現内容の潜在的な可能性を細心の注意を払って引き出さなければならないということでもある。彼のゾーン・システムは想定したプリント画面を得るのに最適なネガを作るための合理性を追求したシステムであるが、対象のトーンをこのように見てプリント上に再現すべきだという見解でもある。もう一つ何度も引用されるが、アダムスは「ネガは楽譜、プリントはその演奏と類似している。」²⁾とも言

っている。ネガは演奏(プリント)されてはじめて作品となるというわけである。一つのネガからでも演奏(プリント)の方法によって異なった解釈(プリント)が生れるという意味でもあり、さらに解釈すれば、撮影し、ネガを作ることは作曲することと対比されるだろう。音楽家は作曲するとき、曲が演奏されたときののはっきりとしたイメージが頭の中で鳴り響いていることだろうし、作曲したことである意味では作品が完成したことにもなるが、写真の場合は必ずしもそうではない。ともかく、ネガを単なるプリントを作るための中間的な存在としてではなく、先程言ったように想定したプリントの描写性を得るための重要な存在として位置付けている。アンセル・アダムスがこの言葉を音楽と比較してどのような意味で言ったのかは正確にはわからないが、撮影からネガ作り、プリントまで作者が一人で行なうことを前提としているならば、音楽では、作曲家が演奏家を兼ねていた古い時代の楽譜(作品)と演奏の在り方と似ているが³⁾、即興的な演奏(プリント)をしようとも、写真にはそんな自由度はないし、どんなにネガに表現の解釈の情報をすべて正確に込めようとしても出来ることではない。必ずセンシトメトリックな原理に従って画像が作られるのである。音楽においても、作曲家と演奏家が別のものであると、かえって楽譜にいろいろな演奏記号を書き込み、演奏家に作曲家の意図を正確に伝えようとして、演奏者の作品の解釈の自由度が制限されてしまうだろう。そもそも記譜法というものがなくても、つまり作曲という概念がなくても音楽は存在する⁴⁾。彼の言葉はこのような音楽的な比喩を使うとやや意味がずれてしまうかもしれないが、ネガは重要な解釈の情報が込められた素材という意味であろう。

アンセル・アダムスにしてもエドワード・ウェストンにしても、同じ高画質な描写性といってもその目指すものや表現性は異なるが、写真の持つリアルな描写性というものに対してその可能性を追求してきたのはなぜであろうか。彼らの生活環境であり、活躍の場所でもあり、写真の対象ともなったアメリカ西部の大自然という環境の彼らの精神と思想への影響からなのか、ピクトリアリズムへの反動なのか、あるいはまったく個人的な作家としての資質の問題なのか。これはどれも間違いではないだろうが、写真の持つ描写性、レンズが作り出す極めてリアルな描写性や、見ることとの延長線上にありながら表現的には見ることと本質的に異なるということ、それらの中に写真の本質を見たからではないか。より根源的には、見ること、写真によって対象を描写して捕らえること、対象の中に存在する意味を知ること、これらが一体となっていることではないだろうか。

ともかく、意識的な場合を除いて、誰も好んで画質を悪くしようなどとは思わないはずで、可能な限り使用する機材、材料の選択や使用法に細心の注意を払って、画質（描写性）を良くしようとするし、リアルな描写を追求し、時にはフェティッシュなまでに画質（描写）に拘ることもあるだろう。対象も主題も当然限定されたとしても、写真表現における制作者のメンタリティーとして、このような画質（描写性）への拘りの指向性が少なからず存在することも確かなことなのである。単に技術的な完璧主義なのか、そうではない。高画質な描写性が写真の表現にとって極めて本質であることを明確に意識し、高画質なリアルな描写性について徹底的に考えるようになる。リアルな描写は何を意味するのかと考えるのである。簡単に言ってしまうと、対象のものに対する見方、どのように見るか、何を見るかで、描写性に対する考え方が決まってしまう。対象のものを徹底的に見て、そこに何かを感じ取ろうとすれば、対象を徹底的にリアルに描写したいという欲求を生むであろう。対象となるものは日常のありふれたものであってもかまわないし、その中にもものの存在（実体的な意味でも抽象的な意味でも）だとか、深遠さだとか、神秘性だとかというものを見たり、また、対象の中に自分（や他者）の在り方を託してしまうことさえある。リアルな描写性を追求した写真すべてがこのような主題で満たされているということではないが、潜在的にこのようなものの見方が存在しているのである。リアルに描写されているにもかかわらず、かえって日常的な意味や価値が希薄になってゆくこともある。リアルさと非日常性についてはまた後で述べることにする。

時にはリアルな描写性（高画質）であることを構成している各要素を独立して取り出し、例えば、シャープネスや細部の描写性などに限らない愛着や神秘性を覚え、それら各要素に対して表現的な意味や価値を見出すこともしばしばあり、リアルな描写は細部の描写性の上に成り立っているが、これらは表現的にも一体となっている。音楽におけるピアノッシモの表現のようでもあり、また対象の奏でるピアノッシモの音を聴くようでもある。これは音楽におけるピアノッシモはたとえ音が小さくても表現的には強くなければならない。フォルテとピアノは音の大小の問題であって、表現的な強弱の問題ではない。絵画や写真で言えば、どのような細部であっても手を抜かずリアルに描写しなければならないし、表現的にも強くなければならないのである。また、背景（バック）は単なる背景であってはいけないのであって、中心となる対象、モチーフと同じように背景も十分な注意を払い表現的に強く描写され表現されなくてはならないというこ

とである。このような細部への拘りと細部の強さの表現への欲求もリアルな描写性への拘りのメンタリティーの一つである。

もう一つ音楽との比較になるが、曲の中の一部の音型、モチーフが独立した表現的な意味を持ち、明確な感情の表現となり得ると考え作曲したのは主にロマン派以降の作曲家であり、またこのように曲の一部のモチーフに表現性を感じ取って鑑賞することもロマン派的、現代的な方法なのであるが⁵⁾、音楽と視覚芸術を単純に比較していいはずはないとしても、細部の描写に表現的な意味を感じることと基本的な部分で重なりあうところがあるのではないか。だがもちろん、音楽のみならず、芸術作品においては、作品全体の構築性ということが細部の表現に先だって何よりも重要であることは言うまでもない。

写真におけるリアルな描写の追求の動機は、見ることに本質的に違ったリアルな描写性と、手で描くこととは根本的に異なった、レンズによって直接的に描写することを対象のイメージを視覚化する過程として積極的に肯定するものである。対象と写真によって描写されたものの類似を単純に比較することはあまり意味はないが、リアルな描写性の中には非日常性や、たかが平面上の銀粒子の画像から生きた実体、存在を生み出したい、静物（nature morte：死んだ自然）にでさえ、生命を吹き込みたいという欲求も内包しているのである。これらの基本となっているものは、対象への強い眼差し、見ることと写真による対象の描写との間の関係に価値を認めることに他ならない。

4. 十七世紀オランダ絵画のリアルな描写性と思想的背景

写真は誕生以来さまざまな形で絵画との比較がなされてきた。現在では写真の芸術性を肯定する者も、否定する者も、写真は絵画とは本質的に異なったものであるという見解に収斂してきているようである。しかし絵画の中でも十七世紀のオランダ絵画の表現の在り方、つまり、その極めてリアルな描写性は写真と共通する部分が少なからず存在するのである。極めてリアルな写実的な絵画は決してどの時代、どの国にもあったのではないことは周知のことであって、それは主に西欧のルネサンス以降の特徴である。遠近法、世界を客体として捕らえる主体の成立、近代科学の成立と発展はそれぞれ相互に関連した連鎖をなしているが、この連鎖とも無縁ではない。強迫観念にも似た本質の追求と拘りの精神の存在が基本としてこれらの上に横たわっているであろう。

あくなき技法、技術への拘りの歴史的事例では、レオナルド・ダ・ヴィンチやレオン・バッティスタ・アルベ

ルティなどのルネッサンス時代の芸術家達があれほどまでの狂気をもって遠近法を追求し、精緻なまでの理論と技術を構築し、人間のものの見方さえ変えてしまう程の思想性さえ持つに至り、そしてその結果として人間の自然な視覚を平面上に再現するための遠近法がイリュージョンの世界さえをもたらしたことが指摘される。これは遠近法というものが人間の自然な視覚を平面上に再現するための単なる技術だけではなく、見ることと描くことの間の関係の理論的追求でもあり、その中に本質的にイリュージョン性を内包していたと言うべきである。もう一つ十七世紀のオランダ絵画の特徴としてのリアルな描写的性格をあげることが出来るであろう。写実主義は西欧絵画の土台であるが、このオランダ絵画の驚く程の技倆をもって描かれたリアルで精緻極まりない描写は、歴史的、宗教的な主題を修辭的な描写によって描かれた絵画とは大きく異なり、身の回りの日常的な風景や日用品を精密な描写でリアルに描いた描写的性格の勝った絵画である。ヤン・フェルメールやピーテル・サーンレダム、さらに遡ってヤン・ファン・エイクの絵画⁹⁾を思い起こして頂きたい。描写性の強い絵画が生れる背景として、顕微鏡や望遠鏡などの光学機器の発達、世界認識において視覚というものに重要性を与えていた当時のオランダの文化的、社会的状況があった⁷⁾。当時の画家達はカメラ・オブスキュラをデッサンに使用したことだろう。この時代のオランダ絵画におけるカメラ・オブスキュラを使用したことは遠近法の技法の代用というより、画家達がレンズ特有の描写性（像の暈けや滲みなど）に興味を抱いたためであろうし、見ることと描くことの間の関係の問題でもあり、世界を認識するために視覚というものがいかに重要であったかということの証明でもある。この描写的性格のオランダ絵画について考えることは不思議に写真というもの、写真における描写性の在り方を考えることと類似している。

歴史的あるいは宗教的なドラマを描くことによってではなく、日常のありふれたものを描くことによってすぐれた絵画が生れることは当然のことであると、十九世紀美術の後継者であるわれわれは現在考えているし、絵画による視覚体験もモチーフの一つであることも自然に受け入れているが、十七世紀のオランダ絵画に代表されるリアルな精密描写性自体に重要な意味と価値を持つこと（もちろんそれがすべてではない）は普通考えられている絵画の在り方とは別の表現の在り方（表現様態）である。描写の驚異的なリアルさは描かれた絵画を所有することはそこに描かれている実際のものを所有することに等しいことであると言ってもいい程である⁸⁾。絵を見る者に所有の感覚を与え、見ることは所有することにつながる

といっても、それが十七世紀のオランダ絵画の第一の目的ではない。絵画のみならず、現実を表象するものを所有することは、あたかも現実を所有しているという感覚をその所有者に生じさせるのである。その感覚はイリュージョンとはいえ、かえってイリュージョンであるから、その表象は実物そのままにリアルでなければならないし、実物以上に存在感を持ったリアルさで描かれていなければならない。またリアルな描写は所有のイリュージョンだけではなく、視覚的なイリュージョンや非日常性の感覚を生じさせるのである。このように対象を徹底的にリアルに描写した結果として、リアルさを超えた非現実性を見る者に感じさせるといっても、それが絵画の写実性というものであろう。はじめから見る者を騙すためにマニエリスティックな技法を駆使したとすれば、もはやそのようなものは真の写実性とは言えない。

リアルな描写に何故これまでに拘るのか、追求するのか。このような精神構造、思想的背景の根底にあるものは一般的には、ヨーロッパの近代を生んだいくつかの歴史的背景の連鎖の中に考えなければならないが、簡単に言ってしまうと、近代ヨーロッパ文明の本質である徹底的に分析し明かにする精神と関連している。すべてを光の下にさらけ出し、本質を追求しようとするものである。またキリスト教的思想の影響もしばしば指摘されている。神が創造したものを忠実に再現することは絶対者としての神の存在を信じ、真理を追求することになるというものである。もちろん、徹底的にリアルに描写することの根底にある強迫観念にも似た追求のすべてが歴史的、思想的な背景において説明されるわけではなく、個々の画家の資質の問題でもあることは言うまでもない。

さらに近代ヨーロッパ文明の本質を語る上で、ドイツの思想家オスワルド・シュペングラー⁹⁾の言うところの、11世紀以降のゲルマン民族の無限への衝動的欲求と呼ぶような民族的な衝動が近代ヨーロッパ文明の基礎となたと指摘していることは忘れてはならない。この無限というものは何も抽象的なものではなく、具体的な空間であって、この無限の空間を支配しようとする欲求であり、その具体的な例としては、天に向かって聳え立つゴシック様式の教会（それまでの初期キリスト教の教会は独自の建築様式を持っていなかったし、しばしば洞穴や地下を利用した）を作り、その内部の大空間を音で満たしてしまおうとした。まさに音の伽藍を作ろうとしたのである。音楽の作曲形式で言えば、一つの曲の中に複数の旋律を並列させ、複雑な音のレースとでもいうようなものを作り上げる、ポリフォニー（対位法）¹⁰⁾の様式を生み出し、楽器では教会の建物そのものが楽器の一部であるようなパイプオルガンを作り、教会堂の内部を壮麗な音楽

で埋め尽くそうとした。それが後になってあのオーケストラによるシンフォニーにつながってきたのは間違いないことである。このような衝動によって誕生したヨーロッパの精神文化はいわゆる肯定的な意味でのファウスト的精神¹¹⁾である。根源的なもの、あるいは無限の知識の追求への憧れと欲望なのであって、近代ヨーロッパが成し得た科学技術の成立と発展はこの精神を基礎としているし、デカルトやレオナルド・ダ・ヴィンチもその精神の連鎖の中にあるのは間違いない。時代を下って、写真の誕生も、科学技術の発達と光によって対象を永久に定着しようとした飽くなき欲望の産物である。ここでぜひ付け加えておきたいことは写真は十五世紀の遠近法の発明を源泉としているのではなく、具体的には世界を遠近法による認識の枠で区切って構想しよう、ドラマの舞台を作り出そうとしているのではなく、より断片的で、恣意的な枠による区切り、レンズによる描写性をその本質にしているのである。

5. レンズによる描写と見ること

写真におけるリアルな描写性の追求は、対象への強い眼差しとレンズの存在を積極的に肯定し、表現的なレンズの描写力を信じる態度でもあり、別の言い方をすれば、写真は対象の表面的、写実的な描写性にもかかわらず見ることとは本質的に違うことを認めることであると言った。この表面的な描写性を普通は写実性というわけだが、現実とはまったく同じである写実性などあり得ないし、極めて写実的に見えても、実際に現実の対象と比較すれば現実から解離していることもしばしばあるわけであるから、対象をどのように写真的に描写するかは多くの選択肢があって、その中からどれを選ぶのが写真的描写性についての写真家の表現的な決定事項である。写真の表層的な描写性と深層的な表現性の間にどのような関わりが存在するのかということとも関連する。

まず見るということとはどのようなことか。ものを見るといってもそれほど単純なことではない。ものの見方は複雑である。常にものの見方、見え方は誰にでも同じで、違わないなどということは決してない。視覚生理学的な条件はほとんど違わなくても、ものの見方は人によって異なることは誰でも経験的に知っているはずである。眼の網膜に結像した像は光による単なる物理的な刺激や情報であって、人間の視覚はその情報を脳の中で処理（いろいろな変形、追加、削除等を受ける）をした総合的な結果なのである。もちろん、視覚だけでなくその他の感覚からの情報も加わって情報の処理は多くの条件によって行なわれ、その結果がまた処理の条件を更新してゆく。簡単に言えば、経験、あるいは学習ということである。

視覚は他の感覚と独立しているものでもなく、それぞれ関連しているし、単に見るという単純な行為でもない。ものごとを知覚、認識することを含んでいるのである。重要なことは、情報の処理は経験によって異なるし、個人によっても異なる。同じものを見ても、人によって違うものを見ているということもあるし、また目に見えないものを見る（視覚的には見えていなくても、認識することは出来る）こともある。例えば、同じ風景（この場合、物理的な環境と言う方が正確である）を見ても、人それぞれ全く同じ風景というものを見ているとは限らない。むしろ違う方が普通である。ここでの風景という言葉は前者と後者では異なる。普通は混同されて用いられているが、ある環境に対しての視線（相互影響的）によって作られたものが風景なのであり、人と環境との関係なのである。さらに、それを表象したり表現しようとするばなおさらその表現は異なったものになるであろう。

実は、見るという行為は何者かにその視線（見方）を無意識のうちに支配されてしまっていて、何者にも拘束されないで純粹無垢にものを見ることは不可能なのである。では何によって視線を支配されてしまっているのかといえば、一般的には、それは思想であるとか、文化¹²⁾であるとかいうものである。文化はある定型的な図式によってわれわれにものの見方、認識の方法を押しつけてくるが、このことはある意味では、世界に秩序を与えているし、安心してものを見ることを可能にしているわけで、常に本質的にまったく別の新しい解釈を思考して見ることは不可能であり、それこそ世界が無秩序に見えてしまう。文化によって支配されない素朴な（純粹無垢な）視線などというものはそう簡単に獲得できるものではなく、それこそ多大の文化（教養）が必要なのである。新しい認識のメディアが登場すると、その認識のシステムを文化はその中に取り込もうとする。いつの間にか現在では写真を通してものごとを知覚し認識することが無意識のうちにわれわれの認識システムの中にはめ込まれてしまっているし、時には現実よりも写真の方にリアリティーを感じてしまうことさえある。また写真や絵画を通して今まで見過ごされていたものに新たな美的な感覚を呼び起こされるようになる。それならば反対に、知らず知らずのうちに視線を支配されてしまっているのであれば、意識的に先入感を持って事物を見ようとする欲求や情念を持つようとするのも不思議ではないのかもしれない¹³⁾。

視覚による事物の確認に関して、日常の生活における、視覚はこれは何であるのかという事物の最低限の確認しかしていないし、またそれで十分なのであって、ものを凝視したり、細かく観察することはまれである。一般的

には、写真に対して考える時、写真の描写性の基本あるいはリアリティーとはこの事物の確認性（確認の能力）のことを指すのである。写真における事物の確認能力が基本的で、しかも本質的な写真の特性の一つであり、どのような表現の写真においてもこの本質から逃れられない。ごく一般の写真の鑑賞者は事物の確認性というこの本質的な特性の範囲内でしか写真を見ない。もちろん、対象となる写真が優れていればこのような見方でもおよそその写真の価値を判断出来るであろう。であるから、対象を凝視し、表面の肌理、材質感、重量感、フォルムの美しさ、微妙な色彩の変化、光の当たり方による微妙なトーンの変化や輝きなどに眼を向け、観察し、美しいと感じることはある程度写真や美術などの視覚芸術の訓練を受けた者の対象の見方なのであり、先程の文化の概念から言えば、美しいと感じる美的な図式を持っているからである。しかし、文化の影響を受けずにより根源的、潜在的に備わっている見方も存在するという反論もあるだろうが、もちろんわれわれに備わっている潜在的な美的感覚も存在するとはいえ、やはりある時代、ある民族が供給する文化の影響は大きい。

また、視覚は対象に対して選択的である。日常的な視覚はその視野の隅々までの細部の同時的な認識においては、かなり粗いものの見方しかしていない。写真はその表面的な視覚性においては単純であるが、視覚というものは複雑な上に、そして選択的であり、別の言い方をすれば、あるものに対して敏感である。この選択的であるということが、撮影時の対象の観察と写真の描写との違いについて一つの重要な意味を持つ。選択的であるということは、視覚は写真のように同時に対象を並列的に眺めたりすることは出来ないし（スキャンニングするように見る）、視野のすべてをシャープに見ることは出来ないということである。人間の視覚では、実際に指さすことはないが、選択的にものを見るということは、「これ」と言って指さしているようなものであり、意味の重要性についてもいくつかの対象の中で差が出てきて当然だが、写真において、対象に重要性をつけることは意図的な作業（撮影時のカメラ・ワークやプリント時のプリント・ワークである）が必要である。そもそも写真はいくつかの対象を描写することについては視覚よりははるかに並列的であって、まさか中世の絵画のように重要性のあるものを自然な遠近法を無視して（遠近法などなかったが）大きく描くことなど出来ない。

われわれのものの見方と写真の描写を比較してみると、表面的にはどんなに似ていようと、どんなに似て見えようと写真の描写と視覚は別のものであり、本質的に異なっている。どんなに写実的な写真であろうと実際の

対象と直接比較すれば、その視覚的な描写性において対象と異なっていることは誰でも認めるであろう。写真の描写を思いのままコントロールしたり、視覚とまったく同じにすることは不可能であり、写真的な描写があるにすぎないが、写真はあいかわらず写実的である。また写実的であるからこそ写真を通して対象を写真的に見ることが可能になるのである。では視覚と本質的に異なった写真の描写性（写真的な視覚）とは何であろうか。被写界深度外の暈けやパースペクティブの誇張、微小な世界の拡大などといった通常の視覚では得られない新たな視覚を得ることもさることながら、それ以上に重要なことは、簡単に言ってしまうと、単に見ること以上のものを表現することが出来ることであると言えるが、別の見方をすれば、対象の持っている意味や価値をいったん取り上げ、再構成することが出来ることなのである。それも対象の写実性と事実性を残しながら行なえる。また写真は対象を描写すること自体が表現様態として存在可能なのである。

実際の写真の撮影においては、出来るだけ写真（プリントされた時の画像）を想定して撮影しなければならないし、写真的にものを見ることも極めて重要であり、入門者でなければ程度の差こそあれ写真家は誰でもこのように考え、実践するが、完全に対象が写真としてどのように描写されるか、描写したいのかを想定しても最後まで最初の想定が変化しないとも限らないし、撮影時の記憶（見方）が、すべてにわたって変わらないとも限らない。普通ネガからプリントする時は実際の対象を見ながら行なうのではなく、記憶（イメージ）と比較しながら行なうので写真によって記憶が変化させられることもあるし、逆もありうる。写真を鑑賞する方から見れば、写真は対象の持っている意味から完全には逃れられないので、現実の対象に関する知識や価値観によって写真の読み取り方が大きく異なってくる。対象に自己の固有の価値や意味を過剰に付け加えてはならないし、出来はしない。これは写実的な描写性、あるいは写真的な描写性そのものに表現的な意味があるということでもある。くり返して言うが、少しの偶然性やプリント時におけるプリント方法による無限の解釈に写真の本質や面白さがあるのである。誰もが認める客観的な真実など写真は写さない。

6. リアルさと非現実性

絵画においては写実的な描写、あるいは表現を追求していくと、写実性を超越してしまうことに触れた。写真においてもこのことは同様である。前にも述べたようにリアリティーはいろいろな解釈が存在し、時代によって

もその意味することが変化しているし、写真においては描写性のみならず、写真に写った対象の事実性や真実性の問題も問われるわけだが、表面的に見れば、外観の類似 (pictorial likeness あるいは photographic likeness) に関する事柄である。もう一つのリアリティーの基本的な問題としての対象となる事物の確認の能力については前に述べた。

描写におけるリアルさは、一般的には、ありのまま、見たまま、本物らしい、真実のなどということであるが、実際はもっと複雑である。これらの言葉を表現との関連で考えればさらに複雑な問題を含んでいるし、究極的には世界観の問題となるであろう。そもそも、人間の視覚は眼による光学像から生じるものであるから、ケプラーが「視覚もまた絵のごとく」と言ったように、視覚もまた絵画と同じように一つの表象に過ぎないし、事物の（視覚的な）本当の姿など誰にも見る事が出来ないのかもしれない。だとすれば、強い客観性など認識出来ないし、ありのままだとか本物らしいだとかいう時の比較すべき絶対的なリファレンスは存在しないということにもなる。これまで人間の視覚、あるいはものの見方と写真の描写性との関連について考えてきたが、ありのままの主観的でもあり、また、曖昧でもあり、また写真は現実のありのままを写すという素朴であるが強烈な思いこみがある。そのことがかえって、レンズによって描写された写真が示すありのまま（リアルさ）と人間の視覚のありのままとの違いが、あくなき写真的なリアルさの追求によってさらに増幅され、ついにはありのまま（リアルさ）を突き抜けて、視覚的には現実的ではない、つまり、ありのままではないと感じさせるようになるのである。リアルを追求すればするほど、あるところからリアルから遠ざかってしまうのである。写真にしても絵画にしても、それぞれの表現や描写の特質に従ってリアルに、ありのままに描写するのであって、それが写真的リアルさ、絵画的リアルさということなのである。別の表現を使えば先に述べたように、写真は視覚とは本質的に異なるということである。これはもちろん写真的なリアリティーであるが、イリュージョン（幻想）あるいはフィクションととらえるか、ヴァーチャル・リアリティー（実質的な現実）ととらえるかは写真というものに対する基本的な見解の違いでもある。

では、リアルさを超越したところに何があるのか。簡単に言ってしまうと、リアルに見えない、あるいは、本物らしく見えない、時には、非現実的な描写になってしまうのである。極端な場合、絵画のトロンプ・ルイユや超遠近法的な描写がイリュージョンの世界を生み出しはするが、もっと基本的な写実的な描写、表現の場合にお

いても、リアルな描写が非現実性を生じさせ、徹底的な写実性の追求による描写の方がかえって現実のものの存在や深みを表現するのである。写真にしろ、絵画にしろ、対象を徹底的に描写することはごく日常的な視覚からすればリアルさからある部分離れて現実的でなくなるのであり、時には非現実的な幻想的ですからあるのだが、何も絵空事の嘘を描写しているのではなく、あくまでも紛れもない現実存在するものを描写しているのであって、その中にもものの存在や神秘性を写し出すのである。例えば、ラージ・フォーマットのフィルムによるコンタクトプリントの写真を見れば、画面隅々までシャープに克明な細部の描写や表面の肌理の描写は人間の肉眼の視覚では当然得られるものではなく、もしこのような視覚が実際に得られたとしたならばそれこそ眩暈を起こしてしまうだろうが、極めてリアルな描写はどこか現実でないように見えてしまう。何も現実にはないものをレンズは描写するはずはないのであるが、この極めてリアルな描写に対して非現実的な感覚をもたらすのである。

エドワード・ウェストンの一連の作品群はもはや古典となってしまうているが、ウェストンはリアルな描写性（写真的な描写性といった方がよいかもしれない）に対して大きな関心を持っていたことは間違いないし、すべての作品がリアルな描写的性格を第一の主題としているわけではないとしても、リアルな描写によってもものの存在の重さ、深みを表現していて、その中に非現実性をも内包していることはまず第一に指摘されなければならない。また、アービング・ペンの静物写真もリアルな描写と端正な美しさ、リアルな描写が持つ非現実性において決して忘れてはならない¹⁴⁾。最近の日本の作品では、柴田敏雄の「日本典型」¹⁵⁾と今道子の「EAT: Recent Works」¹⁶⁾がリアルな描写の中に非現実性を垣間見せている。柴田敏雄の「日本典型」は8×10インチ・フォーマットによるリアルな描写のモノクロ写真で、日本のいわゆる風景の典型を写しているのだが、ありふれた風景に非現実的なものを生じさせていて、画面の描写はリアルで精緻であり、また静的に、ある意味で絵画的に、非常に美しい。一方、今道子の「EAT: Recent Works」は食物と服飾品や家具といったものとを組み合わせるグロテスクないわゆるオブジェを作り出していて、描写は極めてリアルで細部まで計算され演出されたもので、作り上げられた対象の持つ意味や価値は取り除かれて非現実的な空間を生み出している。どちらもリアルな描写が作品の基本的な土台となっていることは間違いないが、身近な日常的なものや自然のものへの凝視の視線、ものの存在やその中に深いものを見ろといったような対象への態度とは少し違うし、対象への距離感（もちろん物理的

な距離感ではない)がある。しかし、リアルな描写性に非現実性を見ることが出来る。

絵画の方に目を向ければ、もちろん十七世紀のオランダ絵画は言うまでもないが、現代の日本の画家の野田弘志が自らの作品集¹⁷⁾の中で写実性について非常に興味深いことを自ら述べている。ものを徹底的に描くと、絵の方が実物よりよく(細かい所まではっきりと)見えてきて、嘘を描いているように見えてしまうと言う。実際のもを見れば、間違いなく絵に描いてあるとおりののであるが、絵全体を見ると実物と違って見える、嘘を描いているように見えるのである。ある意味では、写実的に描くということはこのようにしないと絵として成り立たない部分もあるが、そこが絵画と写真の違いだと言われればそのとおりである。色についても、写実性に徹して現実の色の調子をきっちり捕らえると、色は色に見えてこなくなつて、色としての主張をしなくなるというのである。またさらに、見えるものをすべてそのままに描くことによって、その先にもっと深い世界があるとも言ふ。ここにおいても徹底的に眼に見えるものを描こうとすると、写実的な描写を超えて非現実的な感覚を与えてしまう。非現実性ということを写真的リアリティー、写真的表現性、絵画においては、絵画的リアリティー、絵画的表現性と言い換えてしまうことは簡単過ぎるが、少なくとも徹底したリアルな描写は遠近法がイリュージョンを内包しているように非現実性を内包しているのである。

7. 結び：再びリアルな描写の精神構造とその意味するもの

写真はレンズによって極めて精緻にリアルにものの外観を描写する。どんな主題性を持った写真にせよ、リアルな描写性の写真はものの外観だけではなくそれ以上のもの、対象となるものの存在の重さや神秘性を、あるいは詩的なものをリアルに描写された画面に込めることが出来る。リアルに描写することは単に眼で見るとのこと以上のことを含んでいて、写真において本質的な表現様態であることは確かであり、ひたすら対象を見つめ、何かを感じ取り、思考することから始まるのである。

ものを見ることと写真によって、あるいは絵画によって、リアルに写実的に描写することとの間に根源的にどのようなものが横たわっているのであろうか。視覚体験によって得られる多様な事物を記録し、そこからいろいろな知識を獲得しようとするのであろうか、あるいは言語的形式、芸術の表現形式における技術的、技法的な関心から生じるものなのか。もちろんこのような関心とまったく無縁ではないであろうが、まず純粹に見ると言う行為の(知覚的な事柄としてではなく、どちらかという

と経験的な事柄としての)意味を問わなくてはならない。見るといっても、日常的な見る行為と対象をじっと見つめると言う行為は本質的に異なるのである。そもそも、日常の見るという行為はものをじっと凝視することはめったになく、周囲のいろいろなものの上をさまよって、それは何であるか、あるいはせいぜいものの色や輪郭などのものの外観を主に確認しているに過ぎない。凝視することの方が非日常なこと、特別なこと、積極的な行為なのである。その積極的な見るという行為はより芸術的な、知的な欲求を導き出すであろう。

凝視することによって、いままでははっきりと認識することが出来なかったものの細部の形や光が作る微妙な輝きや質感といった新たな視覚が得られ、視覚的な喜びも体験出来るようになるが、それ以上に凝視することを通して思考することさえ行なわせるようになるのである。ものを眺めれば眺めるほど、単なる物理的な存在を通り越したものの豊かさ、深さを見、その中に存在感の重さや神秘性を見る。いままで多くの人々が、植物の葉、花、果実、石、貝殻、あるいは骨などの細部に形の不思議さ、神秘性、小宇宙を発見し、またものの存在の重さを感じ取り、さらにものの中に深いものを見ようとしてきた。さらに、人間存在の根源まで感じてしまうといったら言い過ぎだろうか。そして、それをひたすら写し取ろう、徹底的に描写しようとする情熱や欲求を持つことは当然のことであって、その描写、表現の方法として、極めてリアルな写実的な描写の方法があるのである。一方、だからといってそれがリアルな描写の方法をただちにとるかは個々の作家の資質にかかわってくることも確かである。しかし、くり返すが、対象となるものをひたすら眺め、凝視し、観察し、変形を加えようとせずに対象を徹底的に写し取ろうとすることがものの存在や神秘性に迫る方法なのである。芸術家は独自の審美観を創り、対象に何らかの自分にしか出来ない変形を加えなければならないと考え、表面的な驚きを求めようとするが、だが真の写実性の追求はこのような欲求とは対極に位置するものである。

写真でも絵画でも、緻密にリアルに対象を描写することはそれに至るまでの技術的完成までに多大の時間を費やし(単純な比較をすればはるかに絵画の方が時間を必要とする)、さらに一つの作品を完成させるには手で描くとすれば、それこそ気の遠くなるような時間を費やさなければならない。写真は絵画と違っていくら一つの作品を完成させるために時間を費やしても、精密な写実性の絵画とくらべれば比較にならない程短い時間で完成してしまうわけで、描写されたものの中に時間の堆積というものを見ることは出来ない。精密な写実性の絵画では、

絵の具の幾重もの重なりがそのまま時間の堆積として、厚みとして見るものに伝わってくるが（マチエールの問題としてではなく、制作時間の長さの問題として）、写真はどんなに緻密にリアルに描写しようとやはり時間に対しては切片、断片であり、いくら長い時間対象を眺め、観察し、一つの作品を作りあげるのに多大の時間を費やそうとも、時間の厚みを表現出来ない。これが写真の持つ時間性であるが、何というパラドックスであろうか。

これまで考えてきた描写性のみを表現の器とすることは写真の表現様式のすべてではないし、一般的には対象となる被写体の日常や現実の意味や価値を必要とするし、簡単に言えば、何を対象としたか（そして、視覚的な描写性の意味だけではなく、どのように）、何が写っているのかが中心関心事、主題であって、描写性については副次的であることも多いし、ある対象の光景をある時間、時間の断片として切りとって表現することも写真の固有の表現形態であるが、むしろレンズの像を永久に定着しようとした情熱が生み出した写真というものとしては、レンズによる対象の極めて精緻でリアルな描写性が正統的な表現の本質であるだろう。写真を撮影するという行為は見るという行為から出発し、見る行為を改めて問い直すことにもなる。対象を眺め、描写しようとする時、やや比喩的な表現をすれば、見るということは、眼から光を放射し対象を照らす（照度の単位、lux と対照されるだろう）¹⁸⁾ ことと考えるのか、あるいは対象自体が光を発散している（光源の光束の単位、lumen と対照されるだろう）ことと考えるのか。二つの違った考えが存在するだろう。描写し、表現する者の意識としてはこの二つを完全に分けることは出来ないが、少なくとも対象をリアルに描写しようとする意識の根源には対象から光が放たれているという意識が明確に存在するであろう。確かに写真は見ること以上のものであるが、対象を眺め、対象の中に何を見るのか、そして写真的なりリアルさの描写を持って表現することが写真の正統性なのである。

註

- 1) 対象の外観描写についての忠実性（表現的な主観性の意味も当然含めて）の意味で主に用いている。対象となる事象の事実関係、あるいは真実を描写するののかということに関する事柄の意味と無縁ではない。
- 2) アンセル・アダムス「スアンセル・アダムスの写真術・ザ・プリント」、1993年（梅澤篤之介訳、岩崎美術出版社）、p9～17。第一章「想定と表現豊かなイメージ」。この章の中で、ネガを音楽の楽譜に例えているが、全体の主旨の中ではもう少し穏やかな比較として受け取った方が良さそうである。
- 3) 音楽の場合、バロック時代以前は作曲家は演奏家を兼ねているのが普通で、それ以後も作曲家と演奏家が分離して別の職業となったのは現代のことであり（もちろん兼ねていること

もある）、昔は楽譜は極端に言えばメモ程度でも何とかなったかもしれないし、事実、バロック時代の通奏低音のパート等は具体的な音符が記されておらず記号であって、もちろん正統的な解釈の方法はあったにせよ演奏者の解釈に委ねられていたし、またフランスのバロック音楽の一部にはノム・ムジュレという章節線のない曲も存在した（楽譜上では拍子の情報がかかれていない）さらには、グレゴリオ聖歌などはネウマ譜と呼ばれる音の高さだけしか示されていない楽譜（音符の長さが無い）も存在し、現在でも正統的な演奏法は定説がない。

- 4) 作曲することは西欧音楽の根幹をなす発想の一つである。もう一つは即興である（その典型はジャズである）。もともと音楽は文字（記号）によって書かれてはいなかった。いわゆる口承文化であって、あらゆる演奏（作品）はそれぞれ命を持っていて、そしてはじめてのものだった。音楽は文字というジャンルに接することによって大きく変化したのである。
- 5) 作品の中のある一つの音型やモチーフが明確な感情の表現となり得ることなどロマン派以後の音楽では当然のことであるが、古典派以前の作曲家にとっては考えもつかなかった。J.S. バッハやベートーベンが音の伽藍を作ろうとしたのであって、曲の中の一部のモチーフを明確な感情の表現として作曲していなかった。教会の内部空間を音で満たしてしまおうとしたのであり、根源的には無限の空間への欲望でもあるだろう。曲の中のあるモチーフに感情の表現を感じ取るのは、ロマン派的、現代的な音楽の鑑賞の仕方である。
- 6) ヤン・フェルメール「絵画芸術の寓意」、1666～67年、「デルフト眺望」、1660～61年等
ピーテル・サーンレダム「ハーレムの聖バーフ大聖堂内部」、1636年等
ヤン・ファン・エイク「アルノルフィーニ夫妻」、1434年等
- 7) スベトラナ・アルパース「描写の芸術—17世紀のオランダ絵画」、1993年（幸福輝訳、ありな書房）。アルパースはここで17世紀のオランダ絵画を従来の図像学的な解釈でなく、オランダの社会的な状況の影響も含めてその描写的な様態として再評価している。賛否両論があるが、美術史以外の分野から評価されていて、写真の芸術的な意味を考える上で興味深い議論を展開している。
- 8) ジョン・バージャー「イメージ Ways of Seeing 視覚とメディア」、1986年（伊藤俊治訳、パルコ出版）、p102～110。第五章、「所有するタブロー」の中の「所有型としての絵画」の中で、ものの描かれた絵画を所有することは実物のものを所有することと同じである、あるいは所有することと実物のようにリアルに描くことは本質的に同じであると主張している。確かに絵画のみならず、写真にしろ、映像にしろ、あるいは地図、庭園というものであれ、現実の表象を所有するのは現実を所有するという感覚を持つのである。表象という行為の動機を考える上で重要であり、この著作は見ることを新しい視点で問い直している。ジョン・バージャーは現代イギリスの美術評論家であり、写真に関連する評論も発表しているが、その基本的な視点はその機能から写真を論じていて、資本主義—社会主義の構図が根底に流れている。その他に、「見るということ、」1993年（笠原美智子訳、飯沢耕太郎監修、白水社）。
- 9) オスワルド・シュペングラー（ドイツの思想家、1880～1936年）
- 10) ポリフォニー（対位法）は複数の旋律が並列しているが、それぞれの旋律にははっきりとした主従関係はない。ポリフォニーは基本的な旋律の上に新しい旋律（声部）を重ね合わせてゆくという発想から生まれたものである。古いポリフォニーは声部の数が実験的な試みであったし、一つの曲に異なっ

たいくつかのバリエーションが存在する。ルネッサンスからバロック時代までが主流であったが、その後も作曲様式として多く用いられている。作曲様式としてポリフォニーの他に、単旋律のホモフォニー、複数の旋律は存在するが、旋律に明確な主従関係（主旋律とそれを支える和音）が存在するモノフォニーがある。

- 11) 言うまでもなく、ファウストの物語はヨーロッパの伝説上の人物で、ゲーテの名作の主人公であり、それまで悪魔メフィストフェレスに魂を売った男として否定的に語られていたが、ゲーテはファウストの知的探求のためならば悪魔にさえ魂を売ってしまうような、どんなことでも厭わないというような知的欲求を評価したのである。8) のオスワルド・シュベングラーはさらに議論を進めて、ファウストを近代的精神というより、ゲルマン的精神と評したのである。
- 12) ここでは事物に意味を与える価値体系という広い意味で文化という言葉を用いている。洗練された、進歩的な、あるいは芸術的な思考様式というような普通日常的に使われている意味ではない。
- 13) ユルギス・バルトルシャイティス「バルトルシャイティス著作集1・アベラシオン—形態の伝説をめぐる四つのエッセー」, 1991年（種村季弘・巖谷國士訳, 国書刊行会）, p3~5。「何らかの先入観にもとづいて事物を見ようとする欲求や情念によって、眼差しを支配されてしまった精神がいくつ眺望のことである」意識的にもものに違った形と意味を見ようとした歴史的な事例を数多く収集している。このシリーズにはその他、アナモルフォーズ（光学）、イシス探究（神話）がある。逸脱の遠近法シリーズの一冊。
- 14) アービング・ペンはファッション写真家として有名であるが、静物写真家としての作品は彼のファッション写真を越え、対象となるものへの緊張した凝視の視線と完璧なまでの

リアルな描写、また写真の表現スタイルの端正さはまさに驚異的である。「Cranium architecture」(写真展), 1990年（ギャラリー・コア）等

- 15) 柴田敏雄「日本典型」, 1992年（朝日新聞社）
「日本典型」というタイトルからくる自然に入り込んだ現代日本の人工物への逆説、あるいは社会的な告発のメッセージがやや過剰に生じている反面、リアルで、精緻な美しい描写がかえって新しい風景表現を行ないながらタイトルに引きずられてしまっているが、視覚的に非常に美しいことと社会的な告発のメッセージとの絶妙なバランスと緊張感がこの風景写真の新鮮さである。
- 16) 今道子「EAT: Reagent Works」(写真展), 1990年（フォトギャラリー・インターナショナル）。
ジョゼッペ・アルチンボルドの例の花や植物を組み合わせられて描かれた寓意画を思い浮かべてしまうが、この写真には寓意性はまったく含まれていないし、純粹に視覚的である。
- 17) 野田弘志「写真照応」, 1994年（求竜堂）p122~125。
野田弘志は現在では忠実な写実性を追求しているという点で極めて孤高な存在であり、対象を根本的には、そのとおり写し、徹底的に写し、そこに重い存在感、深い存在感の表現を目指している。
- 18) lux, lumen（ラテン語）は光や眼という共通の意味を持つが、lux は eyesight（視界、見解）の意味もあり、事物を認識するために眼から発する光という意味を暗示するし、lumen は light source（光源）の意味もあり（窓の意味もある）、事物そのものが発する光の意味を暗示する。かつて、シャーカフスキーが戦後のアメリカの写真を Mirrors and Windows というタイトルで分類したことと対比して思い出される。